

(1766–1826), не распознавшей в анонимно опубликованной в «Немецком Меркурии» за 1789 год новелле «Игра судьбы» руку жениха. Подробнее см.: *Borchardt H. H. Spiel des Schicksals: 1. Entstehungsgeschichte* // Schiller F. Op. cit. Weimar, 1954. Bd. 16. S. 412.

⁷ Шиллер Ф. Собр. соч. Т. 3. С. 496.

⁸ Там же.

⁹ Там же. С. 11.

¹⁰ Там же.

¹¹ Гете И.-В., Шиллер Ф. Переписка: В 2 т. М., 1988. Т. 1. С. 364.

¹² Там же. Т. 2. С. 6.

¹³ См.: *Borchardt H. H. Der Verbrecher aus verlorener Ehre: 5. Wirkungsgeschichte* // Schiller F. Op. cit. Bd. 16. S. 408.

¹⁴ См.: *McCarthy J. A. Die republikanische Freiheit des Lesers. Zum Leseublikum von Schillers «Der Verbrecher aus verlorener Ehre»: III. Wirkungsgeschichte der Erzählung* // Wirkendes Wort. 1979. Nr. 1. S. 40.

¹⁵ См.: *Wiese B. von. Einführung* // Koopmann H. Schiller-Kommentar. München, 1969. Bd. 1. S. 26.

¹⁶ «В бедствиях мужают» (лат.). Данное изречение использовал в качестве экслибриса Э. Юнгер, который иногда вставал «...на двадцать минут раньше обычного, чтобы... немного почитать Шиллера» (Юнгер Э. Излучения. СПб., 2002. С. 142, 421).

¹⁷ Об ошибочности довольно распространенного отождествления Шиллера с романтиками см.: *Берковский Н. Я. Лекции и статьи по зарубежной литературе*. СПб., 2002. С. 80.

¹⁸ Михайлов А. В. Читая и перечитывая Фридриха Шиллера // Шиллер Ф. Избранные произведения. М., 1984. С. 15 (на нем. яз.).

¹⁹ Гете И.-В., Шиллер Ф. Переписка. Т. 1. С. 444.

²⁰ Верцман И. Е., Володин А. И. Просветительство // Краткая литературная энциклопедия. М., 1971. Т. 6. С. 44.

Е. В. Шустрова

РАЗВИТИЕ КОНЦЕПТА «МАСКА» В АФРОАМЕРИКАНСКОМ ЛИТЕРАТУРНОМ ДИСКУРСЕ

Понятие маски, на наш взгляд, может считаться одним из первоначальных символов любой культуры. Маска издавна ассоциировалась с духами природы, добром и злом, самим человеком, его эмоциями и задатками, благородством и пороком. В контексте нашего исследования образ маски приобретает особую роль в силу нескольких причин. Во-первых, маска часто ассоциируется с Африкой, становится одним из символов Черного континента. Во-вторых, начиная с эпохи Ренессанса и Просвещения произведения афроамериканцев, кроме традиционного описания событий, чувств и философской позиции автора, всегда выполняли ряд до-

ШУСТРОВА ЕЛИЗАВЕТА ВЛАДИМИРОВНА — кандидат филологических наук, доцент кафедры перевода и переводоведения Института иностранных языков Уральского государственного педагогического университета.

© Шустрова Е. В., 2006

полнительных функций — это создание образа афроамериканца, который был бы принят миром, т. е. маски понятной обществу и одновременно призванной передать накал страстей актера. Исходя из смены стилистических и концептуальных составляющих, общих для писателей того или иного периода, считаем, что афроамериканское литературное наследие может быть представлено в виде смены масок. Всего нами было выделено четыре маски-этапа:

1. 1760–1880 годы — период написания первых афроамериканских автобиографических романов и коротких поэтических произведений.

2. 1880–1920 годы — период поэзии, написанной на стилизованной разновидности афроамериканского варианта английского языка.

3. 1920–1929 годы — период гарлемского Ренессанса и поэтов-«пересмешников».

4. 1930–2000 годы — период новой афроамериканской литературы.

Отметим, что стилистические и концептуальные составляющие разных этапов меняются в зависимости от социокультурных параметров, языковых и культурных контактов афроамериканской диаспоры, расовой политики, проводимой в США в то или иное время.

В то же время маска как неотъемлемая часть культуры становится одной из продуктивных основ метафорического моделирования и со сменой литературной маски-этапа ряд изменений затрагивает и маску-концепт. В рамках данной статьи мы предполагаем проследить развитие концепта «маска» в контексте произведений афроамериканских прозаиков и поэтов начала, середины и конца XX века, т. е. затронуть второй, третий и четвертый периоды. Дело в том, что в афроамериканском дискурсе этого времени данный концепт получает наиболее четкое, законченное языковое и образное оформление. Оговоримся, что мы ни в коей мере не отрицаем возможности подобного развития метафорической модели в контексте иной культуры. Более того, ряд черт афроамериканского концепта «маска», несомненно, сложился под влиянием европейской трактовки. Тем не менее есть и отличия. Подобно тому, как афроамериканская литература являет собой сплав африканских и европейских элементов, так и каждый из концептов афроамериканского дискурса несет в себе черный и белый «заряд».

Начнем с романа У. Э. Б. Дюбуа «Души Черных», написанного в 1903 году¹ Концепт «маска» представлен у У. Э. Б. Дюбуа тремя составляющими — это «покров» (*veil*), «тень» (*shadow*), «стена» (*wall*). Данные фреймы отнесены нами к концепту «маска» на основании комбинаторики, построения синонимических рядов, скрытой потенциальной семантики, приближающей данные элементы к ядерному значению «маска».

У фрейма «покров» две основные линии развития. Этот образ применяется У. Э. Б. Дюбуа для описания либо расовой принадлежности, либо предначертания судьбы, униженного, подчиненного положения, ощущения своей отверженности, изолированности от мира и культуры, кастовой ущербности. Основная комбинаторика лексемы *veil* дает примеры следующей сочетаемости: *to be shut out (by the veil)* — *быть отрезанным от мира (покрывом)*, *to grow deformed within the veil* —

расти калекой под покровом, *to sweep (the veil) away* — откидывать покров, *to walk within the veil* — идти (по жизни) под пологом и др.

Внезапно я пришел к пониманию того, что я не такой как все; возможно, я жил, мечтал, испытывал те же чувства, что и мои (белые) сверстники, но я был **отрезан от их мира необозримым покровом** (*shut out from their world by a vast veil*)².

Вторая мысль, струящаяся из воспоминаний о кораблях смерти и излучин Миссисипи, — это мысль старого Юга — искренняя и глубокая вера в то, что в цепи земных существ, где-то между человеком и животным, Бог сотворил еще одного обитателя и назвал его негром — смешное, наивное существо, чья ущербность может даже вызвать снисходительную любовь, но чья доля — всегда оставаться **под покровом своей расы** (*to walk within the Veil*)³.

Фрейм «тень» употребляется в первую очередь для описания эмоциональных состояний: отчаяния, безнадежности, тоски, осознания своего положения изгоя:

Я хорошо запомнил тот день, когда **тень изгнания** впервые накрыла меня (*the shadow swept across me*)⁴.

Во-вторых, это тень прошлого: с одной стороны, былого величия культуры Эфиопии и Египта, которое воспринимается автором как нечто безвозвратно утраченное, и с другой, как тень воспоминаний о довоенном Юге США, радостях мирной жизни.

Тень величественного прошлого негра (*the shadow of a mighty Negro past*) пронесется над легендами об Эфиопии-грезе и Египте-сфинксе⁵.

Вот оно Хлопковое царство — **тень прекрасной мечты** (*the shadow of a marvelous dream*)⁶.

К этой теме воспоминаний о юных днях примыкает трактовка тени как песни, что дает третье направление концептуального развертывания:

Помнится, мы колесили по неизвестной дороге следом за повозкой полной букетиков цветов. В памяти у нас проносилась **тень песни** (*the shadow of a song*)⁷.

Четвертая линия — это восприятие тени как плена, полона, угона в рабство:

Выглядывая в низенькую дверь, мать тихо смотрела, как играет ее мальчик, а вечером старалась скорее отыскать его, укрыть от **теней, что уносят в страну рабов** (*lest the shadows bear him away to the land of slaves*)⁸.

Пятая модель представляет в образе тени смерть, гибель, в том числе и духовную:

Он стремился к свету. Это была не жизнь, а нескончаемые скитания по миру в поисках своей души, муки человека, который тщетно пытался найти свое место в мире, где обитают **тени того небытия**, что несравнимо с физической кончиной (*haunted by the shadow of a death that is more than death*) — смерти духа, не выполнившего своего предназначения⁹.

Фрейм «стена» не обладает высокой частотностью и употребляется для образной передачи тягот, разного рода препятствий. В большинстве случаев его трак-

товка близка к прочтению фрейма «покров» в силу явного присутствия семы «причина» с лексической реализацией «расовая принадлежность»:

Тюремные своды сомкнулись над всеми нами. Эти стены отвесны и неподатливы для белых американцев. И уж тем более они непреодолимы (walls strait and stubborn) для сынов ночи, чья участь — смирение, чей удел — разбитые в кровь ладони, чья доля — почти безнадежное созерцание кусочка неба над головой¹⁰.

Концептуальные модели «маска — раса, жизнь изгоя, покорность судьбе» и «тень — рабство, беды прошлого» активно задействуются писателями периода гарлемского Ренессанса и поэтами-«пересмешниками»¹¹.

В контексте произведений Дж. Тумера¹² концепт «маска» обретает новый фрейм, а именно: как покров, тьма, маска замкнутости и безразличия воспринимается понятие слепоты.

Период новой афроамериканской литературы начинается с творчества Р. Райта и его романа «Сын своего народа»¹³. Основным выражением концепта «маска» для Р. Райта становится фрейм «тень (тьма)». В метафорической и аллегорической связи тень олицетворяет собой беду и смерть:

Он был похож на странное растение, что цвело днем и умирало ночью. Но никому не было дано узреть ни то солнце, что давало ему силу, ни ту холодную тьму, что лишала его жизни (the cold darkness that made it wilt). То были его собственные солнце и тьма, очень личные солнце и тень (his own sun and darkness, a private and personal sun and darkness)¹⁴.

Ему очень хотелось остаться и посмотреть, чем все закончится, даже если ценой тому была бездна тьмы (swallowed him in blackness)¹⁵.

Придание образу тени и тьмы зооморфных черт рисует образ молчаливого зловещего хищника¹⁶. С другой стороны, это символ отстранения и отчужденности персонажа, его нежелание покидать свое укрытие, откинуть полог страха и неверия. Метафорический эпитет дополнительно дает примеры ассоциации покровов со здравым смыслом¹⁷. Так «покров» (*The Veil*) У. Э. Б. Дюбуа превращается у Р. Райта в «занавес» (*curtain*):

Все утро он провел за занавесом безразличия (behind his curtain of indifference). Его безумно раздражало все то, что заставило бы его откинуть этот полог¹⁸.

Бывали минуты, когда он с горечью мечтал отречься от всех шансов на спасение, вновь спрятаться за своим привычным занавесом (go again behind his curtain). Но это было невозможно. Его выманили из норы безразличия и поймали, поймали дважды. Первый раз, когда обвинили в убийстве, второй — когда не оставили ему душевных сил, чтобы спокойно принять свою смерть¹⁹.

В метонимической группе образ тени может появляться в описаниях человеческого окружения и чувств злобы, недоверия, отчаяния²⁰. Синекдоха дает примеры употребления тени вместо реалии электрического стула²¹.

Отметим еще один концептуальный образ, который уже проявлялся ранее в дискурсе Дж. Тумера. Это слепота, покров катаракты, белесая пелена, лишаящая воз-

возможности адекватно воспринимать происходящее. У Р. Райта это увечье развертывается и метафорической и метонимической связью как неспособность заглянуть в душу другого человека, нежелание отойти от общепринятых устоев, канонов. Подобное прочтение дополняет описание ослепления гневом, неспособностью принимать взвешенное решение:

*То, что он совершил прошлой ночью, только подтверждало его догадку. Ян был **слеп** (blind). И Мэри была **слепая** (blind). **Слепа** (blind) и миссис Далтон. Все **слепы**, да **слепы** (blind), более чем в одном значении этого слова²².*

*Убейте его и раздуйте вулкан, который однажды выплеснет потоки лавы насилия. Тогда это уже не будет случайное единичное преступление, тогда эта волна **в своем диком ослеплении чувств** (in a wild cataract of emotion) не будет знать никакого удержу²³.*

*Ваша Честь, в своем **ослеплении** (blindness) мы так неумело вершили и калечили судьбы людей, что мотыльки их сердец теперь летят на отвратительные и непонятные огни!²⁴*

Аллегорией в данном случае выступает реальная слепота миссис Далтон — одной из героинь романа «Сын своего народа», которая символизирует равнодушное отношение всего белого окружения к проблемам черной диаспоры.

В дискурсе Р. Эллисона концепт «маска» — один из наиболее развернутых и частотных. С помощью концептуальной метафоры развиваются следующие модели: «покров — дымка, туман», «занавес — одежда», «маска — лицо», «тень — существование»:

*И вот она начала свой медленный чувственный танец; дым сотен сигар окутывал ее **подобно тончайшему покрову** (like the thinnest of veils). В этом струящемся одеянии дыма она была похожа на прекрасную деву-птицу, зовущую меня через суровые просторы какого-то серого грозного моря²⁵.*

*Я хотел разбить это лицо. Это было уже не лицо, а какая-то **маска** (a mask), за которой пряталась настоящая суть, та, что издевалась над всеми нами²⁶.*

*Моей целью было добиться ответа. И неважно, сердилась ли она или была благодушна, пьяна или бесшабашна. Это был тот лучик света, который бы разогнал **тени моего существования** (the shadows of my existence)²⁷.*

В метонимической группе тень является частью смерти, маска — символом покорности, подчинения, принятия своих обязанностей:

*Вокруг меня мелькали студенты с **застывшими торжественными масками вместо лиц** (faces frozen in solemn masks), и мне казалось, я уже слышу, как их голоса сливаются в гимнах, что так любили члены опекунского совета. (Любили? Требовали. Пели? Подчинялись ультиматуму, чьим условием стал этот ритуал. Слова преданности, произносимые во имя спокойствия и вероятно за это и любимые. Любимые так, как покоренный может любить фетишии победителя. Жест смирения, символ выдвинутых условий перемирия и их неохотного принятия.)²⁸*

Аллегория связывает воедино тьму и невидимость с утраченным прошлым, былыми иллюзиями, несбывшимися надеждами:

Я помню, что я невидим (I am invisible), и иду очень тихо, чтобы не разбудить тех, кто грезит. Иногда их лучше не будить. Вряд ли во всем мире есть кто-нибудь опаснее сомнамбул²⁹.

Без света (without light) я был не только невидим (invisible), но и бесплотен, а осознавать свою бестелесность — это все равно, что жить смертью (to live a death)³⁰.

Концепт маски и покрова у Р. Эллисона также тесно связан с ощущением слепоты, лишением зрения, очками, глазами, глазными протезами. Так, все персонажи (черные или белые), претендующие на роль лидеров, способных объединить афроамериканскую диаспору, в конечном итоге оказываются либо совсем слепыми (*Homer A. Barbee*), либо частично лишенными способности видеть (*Brother Jack*). Неискренность намерений проявляется через аллегорическую связь с очками или фальшивыми глазами, пугающими и отталкивающими в своей искусственности:

Только в нашем Братстве у нас появился призрачный шанс, но за совершенным и человеческим фасадом искусственного глаза Джека (the polished and humane facade of Jack's eye) скрывалось бесформенное мясо и ужасное кровавое месиво³¹.

Сами афроамериканцы не раз описываются как «нация слепых мышей» (*a nation of one eyed (blind) mice*), «слепцы» (*dumb one-eyed brothers, totally blind men, the blind, bat blind*), «люди со слепым умом» (*blind minds*) и т. д. Сначала они не видят страданий Человека-невидимки (который в данном контексте становится синекдохой диаспоры), не замечают его попыток изменить себя и мир, а затем невидимым становится и он сам. С другой стороны, желая затеряться в толпе, главный персонаж (пока еще видимый) надевает черные очки и, в зависимости от желания, становится либо праздным повесой, либо служащим, клерком, либо священником традиционной негритянской церкви, либо врачом. Все эти люди носят не только черные очки, но и одно имя (*Rinehart*), что в данном случае является синекдохой начавшего формироваться в Гарлеме того времени круга черной буржуазии, желавшей во что бы то ни стало стать частью белой Америки. Черные очки, слепота — плата за престижную работу, стабильное положение:

На обочине подле меня остановились трое мужчин в щегольских светлых летних костюмах и что-то задело меня за живое. Они все были в темных очках. (They were all wearing dark glasses.) Я видел это не раз, но пустое подражание голливудской моде вдруг приобрело свой собственный смысл³².

В дискурсе Дж. Болдуина все представленные ранее сферы-мишени, а также возможные фреймы и лексические средства реализации сферы-источника (*blackness, blindness, curtain, darkness, mask, shadow, veil*) становятся единым целым, объединяются в контексте романов «Иди, скажи это с высоты гор» (1953), «Иная страна» (1962), «Скажи мне, давно ли ушел поезд» (1968), «Если бы улица Биль могла говорить» (1974) и др.³³

Проиллюстрируем наиболее яркие моменты. В метафорической группе «тень» (*shadow*) связывается главным образом с эмоциональным состоянием: задумчивостью, отчуждением, минувшей любовью — напоминание о У. Э. Б. Дюбуа и Р. Эл-

лисоне. Коннотация в данном случае ближе к нейтральной, хотя применение разных типов эпитета иногда вносит трагичную ноту (*heavy shadows* — *тяжелые тени*, *shadowy doubts & fears* — *тени сомнений и страхов*, *the fiery shadow of a tree* — *пылающая тень дерева* и др.):

*Он немного расслабился, но следы тревоги и задумчивости по-прежнему пробежали по его чертам подобно **тням**, что мелькают по нашим лицам* (*the way shadows play*), когда мы смотрим на огонь³⁴.

*Все эти годы она не уставала помнить о нем, смотреть на него, молиться. Для него же она была только **тенью*** (*a shadow*)³⁵.

В метонимической и смешанной группах эмоциональная маркированность данного понятия меняется на резко отрицательную. Теперь это часть или символ беды, войны, трагедии, смерти (духовной и физической). Часто это понятие связывается с войной между Севером и Югом и тяжкими последствиями для обеих сторон, обеих рас — свидетельство влияния прозы Р. Райта и Р. Эллисона:

*Дома, в которых жили эти люди, не были ни надежным приютом ни защитой. **Огромная тень*** (*the great shadow*), нависшая над ними, выдавала, что они всего лишь частички дерева и камня, обреченные на гибель, стоящие на пути урагана, который в миг снесет их в небытие³⁶.

*Он взглянул на тихую улицу, на **тени домов и деревьев*** (*the shadows thrown by houses and trees*), и внезапно его охватило чувство угрозы и ужасного одиночества, нависшее над этим местом³⁷.

В качестве сравнения, метафоры и эпитета покров и маска (*veil, mask*) связываются с лицами людей, толпой (преимущественно белой), приличиями, манерами, скрытыми оскорблениями, а также небом:

*Он часто наблюдал, как в своем неизменном клетчатом переднике она шла по залу, ее лицо — **темная маска*** (*a dark mask*), за которой протест бился с покорностью. Она всегда ждала **завуалированного оскорбления** (*the veiled insult*) или непристойного предложения³⁸.

*Мужчина, которого она так описала, неуклюже шел рядом с ней, его лицо — **румяная маска неуверенности*** (*a ruddy mask of uncertainty*)³⁹.

В метонимической группе это еще и часть жизни, прошлого, будущего, надежды, спасения, любви, связанных с рождением ребенка. В данном случае мы имеем дело с ярко выраженной аллюзией на традиционные афроамериканские литературные образы, представленные как в ранних афроамериканских произведениях, так и в романе У. Э. Б. Дюбуа «Души Черных», где образ маленького сына накрыт покровом афроамериканского наследия и расового неравенства (*The Veil*):

*Да, она была жестока, упряма, негибела — его жена Элизабет. Она не казалась такой, когда много лет назад Господь повелел ему принять ее саму и ее безымянного сына, что сегодня носит его имя. И мальчишка во всем похож на нее — молчаливый, полный злой гордости. Однажды они будут низвергнуты **в полную тьму*** (*the outer darkness*)⁴⁰.

*Будет хуже, но дитя, что впервые повернулось в своем загадочном покрове вод (incredible veil of water), возвещает о своем присутствии и правах на меня*⁴¹.

К понятию маски и безучастности примыкает ряд лексем: «слепой» (*blind*), «невидимый» (*invisible*), «незрячий» (*sightless*), связанных с душевной черствостью, типичностью человека, делающей его незримым, его никчемностью, социальным и физическим исчезновением. В качестве аллегории это символ преступной беззаботности, пренебрежения Заветом, неизбежностью наказания, приходящего в виде Гражданской войны. Это для белого. Для афроамериканца слепота — есть грех, неверие, приход же в лоно церкви связан с прозрением. Напомним, что упоминание слепоты и невидимости в афроамериканской литературе — это всегда аллюзия на произведения других афроамериканских авторов, в данном случае в первую очередь на Дж. Тумера, Р. Райта, Р. Эллисона.

Фрейм «стена», введенный в концептосферу «маска» У. Э. Б. Дюбуа, и фрейм «потолок», добавленный Дж. Болдуином (*wall / ceiling*), имеют своими денотатами чувства отчуждения, тревоги, беспокойства, испуга, неверия в себя и Бога; невозможность преодолеть предрассудки, иные препятствия; осознание равенства всех пред стихией, Богом:

*Эти мальчишки жили так же, как раньше жили мы. Они быстро выросли и их макушки резко ударились о низкий потолок возможностей, что были уготованы для них (bumped abruptly against the low ceiling of their actual possibilities)*⁴².

*Он чувствовал, что она следила за ним, осознавала, что он стоит на жестокой стене (the cruel wall), и ждала <...> его гибели*⁴³.

Еще один денотат стены в дискурсе Дж. Болдуина — это дождь (ливень). В данном случае в переносе задействуется как намек на постоянный эпитет «стена дождя» (*a wall of rain*), так и личная авторская трактовка дождя как разрушителя и символа враждебно настроенного, непонимающего общества:

*Дождь стоял стеной (like a wall). Он злобно обрушивался на тротуар, и пули его слюны разлетались в набрякшие канавы*⁴⁴.

Движение «Черного искусства» 1960–1970-х годов, представленное в идиостиле М. Кинга, А. Бараки (ЛеРой Джонса), С. Санчез, Н. Джиованни, Э. Найт, дает нам очень схематичную свернутую трактовку концепта «маска». Как таковой единой сферы-мишени для понятия маски нет. Здесь сталкиваются два прочтения: злобная белая маска, связанная с трагичным прошлым и расправами 60-х, и маска как символ (опять не развернутый, схематичный) африканского наследия и ожидания перемен, «смены маски»:

*...О дайте белую маску (the white mask) / полную неба мела / войдя в храм / в это воскресенье / я слышал мольбу / неспешного трибуна / что рек о незанавешенных очах (unveiled eyes). / о дайте маску из мела / полную возвышений / выпрямившись в кресле / брав в непривычной роли / я ликую / и дух тонет в сумерках / отдаленных звуков. / о дайте маску / запекшейся крови*⁴⁵.

Образ тени задействован в основном в метонимической и смешанной группах

для передачи воспоминаний о прошлом, понимания бессмысленности возврата в божественное вчера:

Но ведь она была богемой / всю жизнь... / Черные чулки. / Непокорность. / Что для меня / тени визжащие (shadows shrieking). / Фантомы (Phantoms). Их жажда жизни. / Но тело отдаю я им⁴⁶.

Я есть, но я не знаю / кто я. Спроси меня и я отвечу да. / Иль может нет. И все ж спроси. (Невидим) (invisible)⁴⁷.

Маска действительно скоро изменится, но на свои исходные афроамериканские черты — мягкие, лирично грустные, лишенные политической ярости. С появлением произведений М. Анджело, Т. Моррисон, Э. Уоркер, А. Уилсона и других писателей новой волны вновь проявятся особенности концептуальной организации текста, разветвленность образов, мелодика языка и, конечно, вернется сложное многоплановое прочтение концепта «маска».

¹ *Du Bois W. E. B.* The Souls of Black Folk. New York; Toronto; London; Sydney; Auckland, 1989.

² Ibid. P. 2. (здесь и далее перевод автора).

³ Ibid. P. 63.

⁴ Ibid. P. 5.

⁵ Ibid. P. 3.

⁶ Ibid. P. 82.

⁷ Ibid. P. 150.

⁸ Ibid. P. 153.

⁹ Ibid. P. 159.

¹⁰ Ibid. P. 2.

¹¹ Cp. *Brown S., Dunbar P., Harper F., Hughes L., etc.* The Norton Anthology of African American Literature. N. Y.; L., 1997. P. 408–1319.

¹² См.: *Toomer J.* Cane. N. Y., 1994. См. также: *Toomer J.* Essentials. Athens, 1999; The Collected Poems. North Carolina, 1988; The Wayward and the Seeking: a collection of writings. Wash., 1980; The Uncollected Works, 1894–1967. N. Y., 2003.

¹³ См.: *Wright R.* Native Son and How «Bigger» Was Born. N. Y., 1993.

¹⁴ Ibid. P. 31.

¹⁵ Ibid. P. 117.

¹⁶ См.: Ibid. P. 178, 314, 417.

¹⁷ Cp., напр.: *Wright R.* Native Son and How «Bigger» Was Born. P. 422.

¹⁸ Ibid. P. 31.

¹⁹ Ibid. P. 422.

²⁰ См.: Ibid. P. 82, 281, 284, 389.

²¹ Cp., напр.: *Wright R.* Native Son and How «Bigger» Was Born. P. 420.

²² Ibid. P. 120.

²³ Ibid. P. 456.

²⁴ Ibid. P. 467.

²⁵ *Ellison R.* Invisible Man. N. Y., 1992. P. 19.

²⁶ Ibid. P. 394.

²⁷ Ibid. P. 13.

²⁸ Ibid. P. 108–109.

²⁹ Ibid. P. 5.

³⁰ Ibid. P. 6.

³¹ *Ellison R.* Invisible Man. P. 499.

³² *Ibid.* P. 474.

³³ См.: *Baldwin J.* Go Tell It On The Mountain. N. Y., 1953; *Idem.* Giovanni's Room. N. Y., 1956; *Idem.* Another Country. N. Y., 1962; *Idem.* Tell Me How Long the Train's Been Gone. N. Y., 1968; *Idem.* If Beale Street Could Talk. N. Y., 1974; *Idem.* Just Above My Head. N. Y., 1979.

³⁴ *Idem.* Just Above My Head. P. 162.

³⁵ *Idem.* Go Tell It On The Mountain. P. 100.

³⁶ *Ibid.* P. 219.

³⁷ *Ibid.* P. 333.

³⁸ *Ibid.* P. 144.

³⁹ *Ibid.* P. 298.

⁴⁰ *Ibid.* P. 115.

⁴¹ *Baldwin J.* If Beale Street Could Talk. P. 132.

⁴² *Idem.* Just Above My Head. P. 146.

⁴³ *Idem.* Another Country. P. 382.

⁴⁴ *Idem.* Go Tell It On The Mountain. P. 393.

⁴⁵ *Sanchez S.* The Heath Anthology of American Literature. N. Y., 1990. Vol. 2. P. 2442–2443.

⁴⁶ *Baraka A. (LeRoi Jones).* The New Oxford Book of American Verse. N. Y., 1976. P. 1053.

⁴⁷ *Ibid.* P. 1060.